

politecnica

GRATTACIELO VERCELLI

a cura di Alessandra Coppa e Lucia Tenconi

UN SECOLO DI GRATTACIELI A MILANO


MAGGIOLI
EDITORE

EDILIZIA MODERNA 43

ARTICOLI DI

TUPINI

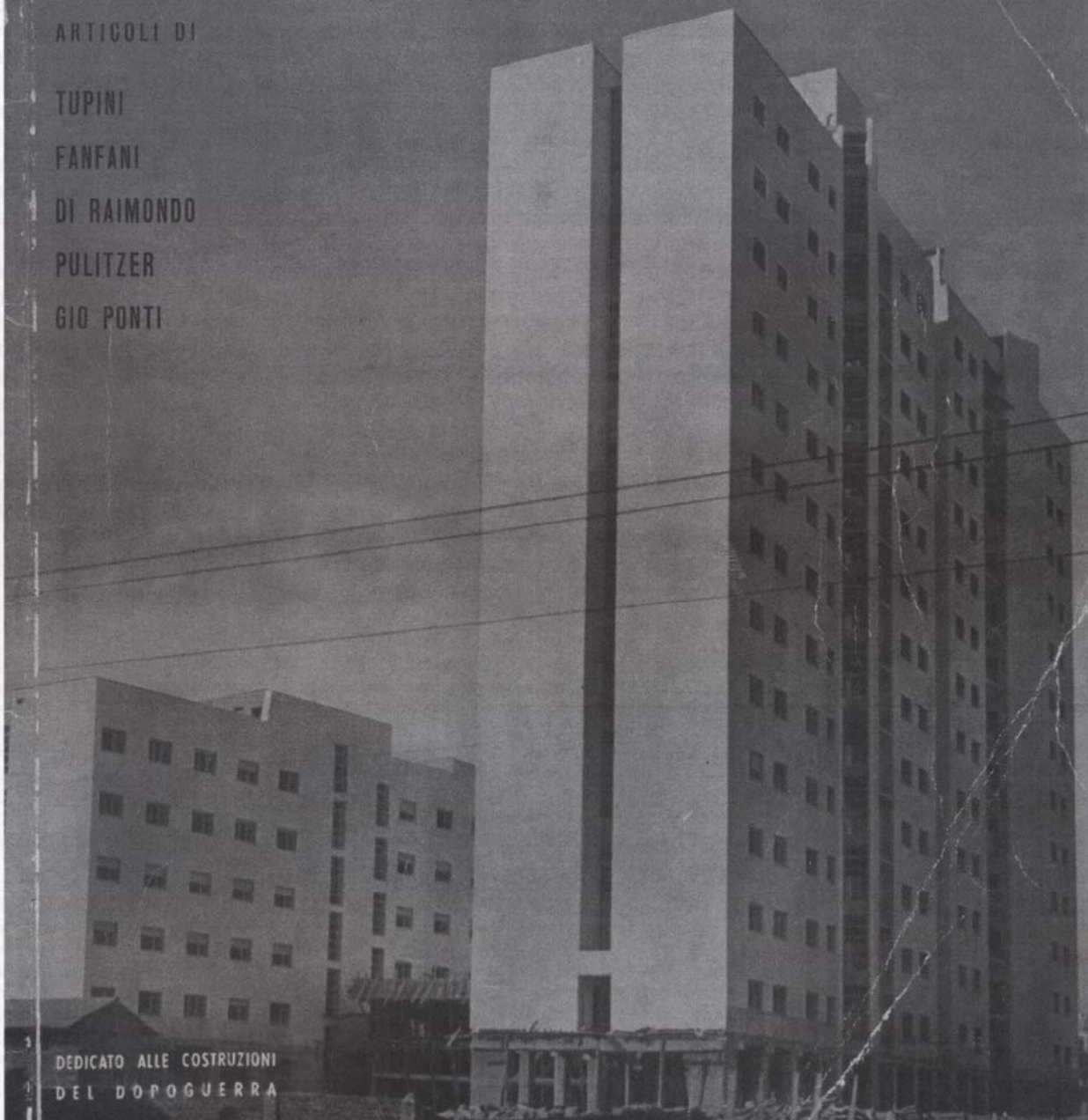
FANFANI

DI RAIMONDO

PULITZER

GIO PONTI

DEDICATO ALLE COSTRUZIONI
DEL DOPOGUERRA
DICEMBRE 1949



Le quinte urbane di Luigi Moretti nella ricostruzione di Milano

Luigi Spinelli, Politecnico di Milano

All'interno dei fenomeni edilizi messi in atto nella Milano della Ricostruzione trovano posto anche espressioni architettoniche in altezza non necessariamente ascrivibili alle caratteristiche dell'edificio a torre o del grattacielo, ma tali da poter essere riconosciute tra gli 'edifici alti', dove il rapporto tra la larghezza delle fronti e lo spessore del corpo di fabbrica raggiunge caratteri di bidimensionalità, ricorrendo di conseguenza a termini descrittivi quali 'quinta', 'lama' o 'parete', quasi sempre associate all'aggettivazione 'urbana'. Architetture che suggeriscono temi quali l'espressività e l'orientamento di fronti opposte, la scala di confronto con il tessuto, la distanza e la sequenza di posizione¹.

Dentro questi rapporti dimensionali, la proposta di una nuova modalità dell'abitare caratterizza un episodio dell'emergenza abitativa immediatamente a ridosso della fine della guerra, quando l'architetto Luigi Moretti, in società con il conte Adolfo Fossataro sotto la sigla Cofimprese, presenta all'Amministrazione Comunale un programma di ventidue case albergo distribuite secondo uno schema ad anello all'interno del tessuto urbano. Contro i canoni d'affitto proibitivi delle camere ammobiliate, la tipologia ad albergo è pensata per ospitare i numerosi singoli che in questa fase storica hanno difficoltà a trovare alloggio, professionisti e studenti che per motivi di lavoro soggiornano in città durante la settimana lavorativa, secondo un modello in uso negli Stati Uniti che ha ancora qualche difficoltà ad attecchire nella società italiana tradizionalista degli anni '50². Un programma ambizioso che viene drasticamente ridotto per la lievitazione del costo ipotizzato dal finanziamento e il protrarsi dei tempi della realizzazione, prevista in 18 mesi e conclusa solo nel 1953.

I tre soli complessi realizzati da Moretti insieme a Ettore Rossi, per circa un migliaio di unità abitative, in via Corridoni, via Lazzaretto e via Bassini, vedono il montaggio di unità di 16mq – costituite da camera a uno o due letti più bagno con arredi fissi e mobili razionalmente studiati – in orizzontale sui due lati del corridoio e in verticale fino a raggiungere i 60 metri in lunghezza e più di 47 in altezza del corpo maschile di via Corridoni. Il risultato sono edifici-parete che,

¹ Sulla proposta di un nuovo modello di città sono più di altri Piero Bottoni e Luigi Moretti a collocare frammenti di una visione ideale, mentre Asnago e Vender, ad esempio, si inseriscono "dentro le cortine dei regolamenti o dei tracciati per minarne discretamente gli argini" (F. Irace, *Moretti a Milano*, in F. Irace, *Milano Moderna. Architettura e città nell'epoca della ricostruzione*, Milano, 1996, p. 9), e Pietro Lingeri realizza nel 1949 in via Melchiorre Gioia una declinazione di torre, lama e edificio commerciale basso lungo via De Cristoforis.

² In via Corridoni sono significativamente previsti due edifici separati denominati "casa albergo maschile" e "casa albergo per donne laureate".

soprattutto in questo esempio, hanno un carattere di logica compositiva e un aspetto volumetrico essenziale³.

Il complesso per abitazioni e uffici in corso Italia, il cui iter progettuale è immediatamente successivo, tra il 1949 e il 1956, compone più liberamente edifici con esposizioni, dimensioni e destinazioni funzionali diverse, a formare un frammento di città i cui percorsi e spazi interni si innestano nel tessuto storico, al di sopra del quale una lama, alta più di 48 m e lunga quasi 70, si pone trasversalmente alla strada interna scavalcandola⁴.

Contro l'idea della *forma finita*, cioè "la composizione, contro il ritmo senza fine per ripetizione di elementi"⁵, voluta da Gio Ponti per la Torre Pirelli che sta sorgendo davanti alla Stazione Centrale, l'impaginazione di queste lastre bidimensionali si avvale in via Corridoni di un ritmo binato delle aperture orizzontali di 110 x 80 cm, e in corso Italia della ripetizione di un pannello in granulato Fulget, a sbalzo rispetto alla struttura nei piani a uffici, e dell'estensione orizzontale dei parapetti metallici ai piani della residenza.

Un esempio per molti aspetti interno a questa tipologia è l'unità abitativa per l'Incis (Istituto Nazionale per le Case degli Impiegati dello Stato) di Giuseppe Ciribini, Vittorio Gandolfi e Pio Montesi, progettata tra il 1950 e il 1952 e terminata nel 1955 in via Negrolì. Organizzata distributivamente come l'Unitè d'habitation su duplex sfalsati in sezione rispetto a una strada interna che serve tre livelli, impostata sull'autonomia di 157 nuclei familiari (personale dell'Aeronautica Militare e impiegati civili dell'Amministrazione dello Stato) con servizi comuni e attrezzature sociali, amministrative e commerciali, composta da due lame alte 40 m e profonde 13 m, sfalsate in pianta a definire una quinta di ben 115 m nel paesaggio est di Milano, mostrava soprattutto nel prospetto verso ovest valenze grafiche nell'impaginazione, nel disegno, nella leggera profondità e oggetto delle aperture dei duplex e dei parapetti delle logge.

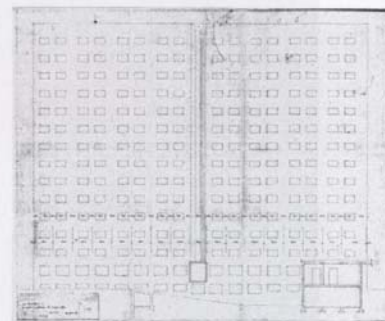
Nel campo di un linguaggio architettonico affidato all'espressione di una rappresentatività spesso bifronte, alcune architetture avevano già suggerito modalità di procedere nella direzione dell'astrazione⁶. È soprattutto il Palaz-

³ L'eccezione a questa serialità residenziale, in ogni casa albergo è nei servizi comuni – bar, ristorante, biblioteca, soggiorni e spazi commerciali – che risentono "delle differenti condizioni [...] nel tessuto della città e della natura degli utenti" (L. Spinelli, *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti*, Siracusa, 2012, pp. 14-15); in via Corridoni i servizi trovano posto in un corpo orizzontale a doppia altezza tra le residenze maschili e femminili, nel complesso di via Lazzaretto sono episodi sparsi ai primi due livelli del corpo di fabbrica su strada, nei due edifici in via Bassini sono collocati al piano rialzato sulle testate più vicine alla strada.

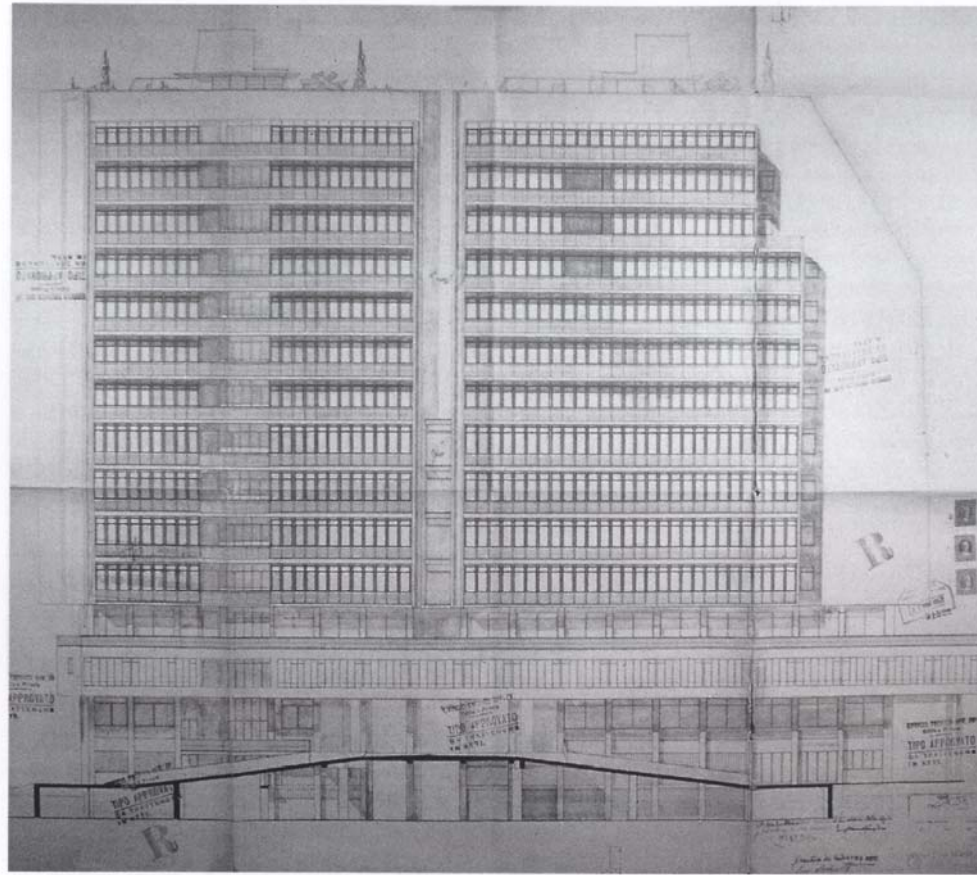
⁴ L. Spinelli, *Gli spazi ...*, cit., pp. 51-54.

⁵ G. Ponti, "Espressione" dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano, in "Domus", n. 316, 1956, p. 4.

⁶ Molto prima della guerra, il fianco del primo Palazzo Montecatini rivolto su piazza Donegani, con una superficie assolutamente levigata e l'invenzione pontiana del "Nuvolato", il marmo Cipollino tagliato contro vena, complanare a serramenti in "incorruttibile" lega di alluminio; la rigorosa fronte ovest dell'edificio alto del complesso di via Broletto di Figini e Pollini, elevata sopra i giardini storici fino a 35m a guardare il Castello, interamente ordinata da logge continue a sbalzo su più piani – il reticolo strutturale rivestito in pietra artificiale martellinata color avorio e la parete arretrata e intonacata – alla ricerca di effetti d'ombra e di vibrazione del prospetto; le fronti del palazzo per uffici in via Paleocapa di Lingeri, dove il ritmo verticale serrato della struttura portante lamellare è leggermente avanzato rispetto alle fasce vetrate, una soluzione che ha dimostrato nel tempo valenze di flessibilità d'uso.

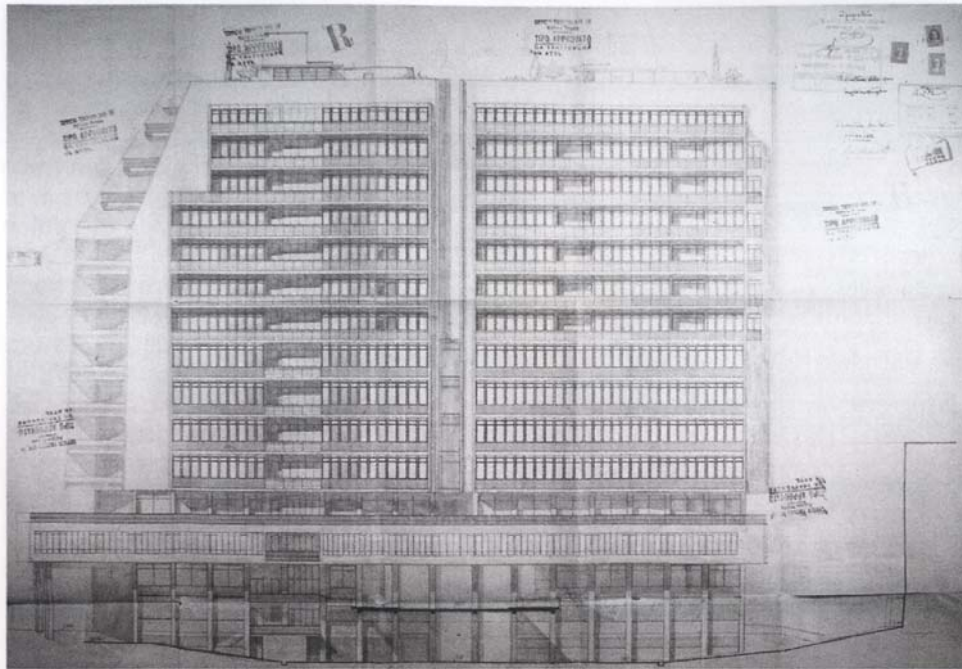


Luigi Moretti, disegno n. 1/39, via Corridoni. Prospetto posteriore del corpo alto, rapp. 1:100, 24.3.48, agg. 26.5.48. Copia xerografica b/n. Ufficio Tecnico Casa albergo via Corridoni



Luigi Moretti, edificio n. 48, Prospetto verso corso Italia. Matita, copia eliografica

zo INA completato da Bottoni in corso Sempione nel 1958, non senza rinunce e con molto ritardo dalla proposta di *Milano Verde*, a dichiarare una voluta e necessaria espressione delle sue bianche fronti rivestite di tessere ceramiche riflettenti. Alta 18 piani fuori terra, larga 75 m a fronte di uno spessore di 14 m, questa vera e propria quinta urbana, che per il modello abitativo fa anch'essa riferimento alle Unité d'habitation lecorbuseriane, fin dal primo progetto del 1953 oppone a un disegno razionale e geometricamente composto verso la città una complessità tridimensionale verso nord, scomposta in quattro torri affiancate e in una pausa orizzontale intermedia immaginata come completamente trasparente – il decimo livello della terrazza collettiva, sospesa tra verde e cielo – e poi annullata. Una ricerca che Bottoni replica in contemporanea nella casa Incis di via Bertinoro al QT8, una lama alta appena 10 piani fuori terra ma molto larga – quasi 90 m – e sottile – solo 11 m, orientata rigorosamente secondo l'asse elioteramico. Qui un'innovativa distribuzione alle unità abitative disegna la prima immagine urbana per chi entra in città da nord: una serie di logge sporgenti che contengono la scala con l'ascensore sono l'accesso alle



Luigi Moretti, edificio n. 48, Prospetto verso est. Matita, copia eliografica

unità abitative. Una fronte quindi fortemente chiaroscurata a nord e punteggiata a sud da schermi prefabbricati in ceramica colorata, terminazioni esterne della loggia delle cucine⁷.

Sui lati corti delle case albergo, nel frattempo, Moretti opera nello spessore di 12 m una profonda incisione verticale in corrispondenza delle vetrate terminali dei corridoi, accentuandone la verticalità e l'astrazione; un'analogia frattura per tutta l'altezza del volume è operata al centro delle quinte di via Corridoni e in corso Italia, alleggerendone il peso. Il riferimento per Moretti sono i dipinti di Caravaggio, il quale apre "il giuoco delle figure di taglio e, come poi gli architetti del tardo barocco [...] precorre la riassunzione e l'addensamento proiettivo di un volume sul suo fianco, perforando lo spazio nel senso dello sguardo e non più fermandolo con apposizioni frontali. Così come noi moderni abbiamo, nei fabbricati a lama, per matura eredità e con esigenza precisa sentito"⁸. A questa "esigenza dei moderni" appartengono l'interruzione orizzontale del Palazzo Ina di Bottoni e lo sfalsamento tra le quinte dell'unità abitativa Incis di Gandolfi e colleghi⁹.

⁷ Cfr. le schede a cura di Fernanda Sabatelli in: G. Consonni, L. Meneghetti, G. Tonon (a cura di), *Piero Bottoni. Opera completa*, Milano, 1990, pp. 367-371.

⁸ L. Moretti, *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in "Spazio", n. 5, 1951, p. 91.

⁹ Come anche la "casa alta" di Pietro Lingeri e Luigi Zuccoli realizzata al QT8 tra il 1950 e 1951, un corpo semplice a ballatoio sul modello della casa di ringhiera milanese, con una fronte alta 33 m e larga 81, con un trattamento della testata profonda poco meno di 10 m analogo a quello delle case albergo di Moretti. Anche se più autoreferenziale e isolata dal tessuto urbano.

L'immagine emblematica dello scorcio in fondo a via Passione della testata verticale di via Corridoni nel contesto della Milano storica, ripreso da Antonioni ne *La Notte*, nella passeggiata di Jeanne Moreau, accompagna numerose e diverse letture. Pier Carlo Santini nel 1957 scrive: "È difficile immaginare qualche cosa di più nudo, di più elementare: un solido il cui peso si dissolve nel dibattito risentito delle ombre entro i cavi delle finestre, sotto i davanzalini che listano e sottolineano il parallelismo delle iterazioni: una tessitura che crea a seconda degli angoli visuali e dell'incidenza della luce, un gioco mutevolmente astratto di linee, di forme, di distanze. [...] Qui la forma si fa pura geometria; e si veda con quanta proprietà questa cortina chiara e schiettissima chiude la breve via Conservatorio così romantica col suo silenzio e il suo verde"¹⁰. Mentre Luigi Moretti in un fascicolo propagandistico definisce queste architetture 'limpidissime' paragonandole a "piccoli alveari felici"¹¹, la ripetuta proposizione delle unità abitative ispira un'immagine di silenziosa solitudine alla scrittrice Anna Maria Ortese, che nel 1958 le descrive come 'le piramidi di Milano': "Si alzano, queste case, a considerevole altezza nel cielo milanese, [...] si alzano come giganteschi libri di pietra, sui quali nulla è scritto; sono, viste a distanza, profili altissimi di ghiaccio, silenziose lapidi per una folla, mostruosi fogli di giornale caduti dalle edicole del cielo. Costruzioni sottilissime quanto elevate, grattacieli dei poveri, ospizi dell'avvenire. Il davanti è sempre identico al dietro, come quello di un uovo; e due, identiche, sono le facciate, due i casellari delle stanze uniti insieme da una lucente impalcatura di corridoi. Sul bianco di questa doppia facciata, di questa costruzione quasi incorporea, esilissima e risplendente, corre un rigo di finestre grigio pallido, rigo che va sempre a capo, per tutti i dieci o quattordici piani della Casa"¹².

Più recenti gli studi di Bruno Reichlin¹³ e di Annalisa Viati Navone sulle strutture barocche individuate da Moretti nella collocazione dell'arte informale, e adottate nell'impaginazione delle fronti delle case albergo milanesi¹⁴.

Un altro aspetto del lavoro di Moretti è quello della sua capacità nel controllare la scala di questi interventi alternativi alla dimensione del quartiere, che si inseriscono nello skyline della città come fatti autonomi a scala metropolitana,

¹⁰ P. C. Santini, *Profili di architetti: Luigi Moretti*, in "Comunità", n. 52, 1957, p. 70.

¹¹ L. Moretti, *Il Comune risolve un grave problema cittadino*, in *Un alloggio per ogni famiglia*, numero speciale del bollettino "Mostra Permanente della Costruzione", a cura della Organizzazione Cantieri, Milano, 1947.

¹² E prosegue: "in ogni albergo, ci sono soltanto uomini, o soltanto donne, oppure uomini e donne, ma divisi, accuratamente, un blocco dall'altro. [...] Soli assolutamente questi uomini, sole assolutamente queste donne, come monaci e monache di un incredibile monastero, come pesci rossi in una boccia di vetro, nuotano nella pulita e disperata atmosfera di quelle stanze". A. M. Ortese, *Le piramidi di Milano*, in *Silenzio a Milano*, Milano, 1958, pp. 75-79.

¹³ Si veda B. Reichlin, *Figure della spazialità. "Strutture e sequenze di spazi" versus "lettura integrale dell'opera"*, in: B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, Milano, 2010, pp. 18-59.

¹⁴ Per Moretti il Barocco è una categoria metastorica, una costante che emerge con intermittenza in tempi e luoghi diversi, in certi episodi nella Storia dell'Arte. In *Forme astratte nella scultura barocca* (in "Spazio", n. 3, 1950, p. 20) e in *Strutture di insieme* (in "Spazio", estratti, 1963) Moretti arriva a sostituire alla dicotomia classico-barocco quella di "insiemi (o strutture) non-barocchi", come il classico, e barocchi, con caratteristiche antitetiche di composizione e percezione: il non-barocco presuppone "l'ap-

facendo "città a sé"¹⁵. L'evidente facilità di disegno di questi volumi a una scala che è grande non solo per le effettive dimensioni, dipende anche dalla modellazione delle forme e dall'astrazione del linguaggio, due temi assorbiti dall'architetto nella sua passione per l'arte.

Roberto Morisi, collaboratore in alcuni progetti di Moretti, ne ricorda la capacità di governare disinvoltamente volumi alti in poco spazio, come nel complesso di corso Italia: "Per Moretti progettare 'alla grande' era più naturale e più facile che progettare col contagocce. [Poteva] dominare ettari e ettari senza perdere la testa. [...] Il suo 'segreto' – vecchio come il mondo – era quello di non perdere di vista l'uomo come soggetto, come protagonista nel contesto di ogni fatto della architettura"¹⁶. Come, ad esempio, nelle finestre 'assolutamente normali' sul limite destro delle grandi fronti del complesso, un piccolo colpo di scena che riconduce le grandi distese chiaroscurate di infissi e parapetti alla scala umana¹⁷. Il controllo di scala non si limita ai singoli edifici, ma soprattutto per Moretti ha la valenza di un controllo dello spazio tra gli edifici, allenato dall'architetto nelle sue quotidiane passeggiate negli spazi della Roma barocca.

Agli albori degli anni '60 l'ingresso in città dall'autostrada del Sole, realizzata da pochi anni, è contrassegnato da una lama alta 14 piani fuori terra e larga 53 m, quasi 5.000 mq di facciata orientati a sud-ovest e disegnati dalla ripetizione di un unico pannello in profilati in alluminio anodizzato naturale, con un campo in vetro verde-azzurro e uno opaco in lastre prefabbricate di graniglia di cemento. Il Motel Agip di Metanopoli, esempio principe di una tipologia prevista dall'Eni nei punti strategici delle più importanti arterie di traffico, completa sul lato opposto della via Emilia una triade con il Primo e il Secondo Palazzo Uffici. Gli architetti Bacigalupo e Ratti stanno realizzando in questi mesi anche la sede centrale all'EUR, con la stessa elementare soluzione di facciata a curtain wall aganciata esternamente alla struttura portante in c.a. Le testate, dello spessore di 15 m, sono ulteriormente assottigliate nella loro immagine per la collocazione esterna dei corpi scala.

prendimento chiaro dell'oggetto nella sua globalità in un tempo di lettura breve", mentre le strutture barocche "esigono un apprendimento mediato dalla memoria", reclamano "tempi lunghi di lettura e un forte coinvolgimento percettivo ed emotivo del fruitore". L'arte informale, l'Art Autre, che si pone al di fuori di una realtà trascendente, è definita da Moretti, ma anche da Tapié, insieme barocco. Le opere informali sono fatte di "segni, di relazioni, di ripetizioni, di stratificazioni materiali, di insiemi di elementi astratti prodotti dal gesto della mano, imbevuti delle nuove nozioni logico-matematiche che governano la nuova estetica". Secondo questa lettura, opere artistiche provenienti da ogni tempo possono essere collocate entro categorie elencate da Moretti, che sono le "strutture d'insieme iterate", le "strutture a sequenze integrate", le "strutture giustapposte per isomorfismo", le "strutture con differenziali di materia", le "strutture barocche a lettura musicale non univoca". Le prime strutture barocche, chiamate più semplicemente "strutture di ripetizione", individuate "studiando l'effetto che l'iterazione del segno (o del gesto) determina e il mutamento continuo della percezione legato ai tre sistemi che affiorano e poi riannegano vicendevolmente, a seconda di dove l'occhio si appoggia", vengono adottate da Moretti negli impaginati delle case albergo milanesi (A. Viati Navone, *Alcune opere fra suggestioni barocche e informali*, in: B. Reichlin, L. Tedeschi (a cura di), *Luigi Moretti ...*, cit., pp. 260-277).

¹⁵ F. Irace, *Moretti a Milano*, cit., p. 140.

¹⁶ *Dieci domande su Luigi Moretti: risponde Roberto Morisi*, in L. Finelli, *Luigi Moretti la promessa e il debito. Architetture 1926-1973*, Roma, 1989, p. 145.

¹⁷ L. Spinelli, *Gli spazi ...*, cit., pp. 51-54.

La programmaticità di quinte architettoniche come quella appena descritta innesca considerazioni legate alla percezione, quali la posizione della quinta urbana rispetto alla strada, la distanza alla quale il quadro architettonico è interamente leggibile, le velocità di avvicinamento, che nella città sono quelle dell'automobile e del pedone; i percorsi – non così scontatamente paralleli – di queste due velocità e le conseguenti sequenze spaziali, le prospettive stradali.

In occasione della pubblicazione del progetto per la Torre Pirelli, Gio Ponti, parlando della sua idea della *forma finita*, ne prevede lo sviluppo "verso aspetti formali a visione successiva e continua senza frontalità e 'limitazioni simmetriche', e verso effettuazioni spaziali"¹⁸. In questo almeno condivide la visione dell'amico Moretti, che dà prova, negli "schemi di costruzione delle vedute prospettiche concepite come piani-sequenza cinematografici" di una visione dinamica degli spazi del complesso di corso Italia.

L'edificio di via Corridoni solleva critiche ancora prima del suo completamento, previsto per l'autunno del 1949, non tanto per la novità della proposta tipologica e per le cifre dell'operazione economica, ma per l'impatto delle sue dimensioni nel paesaggio urbano della Milano della Ricostruzione. Vale la pena di ricordare che il regolamento edilizio comunale in vigore nel 1948 fissava 'l'altezza massima normale' di un edificio all'interno dei bastioni ai 5/4 della larghezza della strada su cui affacciava, mentre all'esterno dei bastioni l'altezza non poteva superare la larghezza della strada¹⁹. E va anche ricordata la prassi milanese di adattare le norme al variare delle circostanze, definita 'rito ambrosiano', che vede numerose disinvolute operazioni 'in precario' tra le pieghe del Piano di Ricostruzione del 1949, che approva al suo interno diciannove piani particolareggiati, concordati con i privati, uno strumento che imprime in questi anni un volto moderno al centro storico²⁰.

Nel settembre 1948 Cesare Chiodi sul "Corriere della Sera" scrive: "Il buon ambrosiano che rientra in città dopo qualche mese di assenza, scopre sempre nuovi profili della sua città, segnati da imponenti masse edilizie, sorte come per incanto e pomposamente gratificate del titolo di grattacieli, mentre sarebbe più esatto chiamarle costruzioni 'extraregolamentari'. [...] L'edilizia moderna ricca di risorse meccaniche, da un pezzo reclama il diritto di superare le quote altimetriche in uso nel passato. Ma queste aspirazioni vanno assecondate con grande prudenza, perché le condizioni topografiche di Milano non sono quelle di Nuova York. Se non si vogliono ripetere con più di mezzo secolo di ritardo – e quindi senza neppure il pregio della originalità – gli errori e gli orrori dei primi grattacieli americani, bisogna evitare che le esplosioni edilizie verso l'alto si producano caoticamente per semplice capriccio dei singoli o per

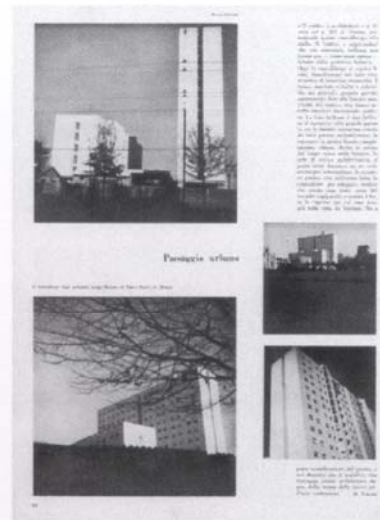
¹⁸ G. Ponti, "Espressione"..., cit., p. 4.

¹⁹ La quota massima assoluta era di 24 m, che potevano diventare 30 per deroga da parte del sindaco e in particolari condizioni, o del Consiglio Comunale per edifici di particolare carattere artistico o destinazione pubblica, o prospicienti piazze larghe più di 24 m.

²⁰ Anche l'edificio alto di corso Italia godrà nel maggio del 1956 di una sanatoria a una insufficiente altezza netta interna di tutti i piani, che tiene conto che "i locali sono in condizioni particolarmente favorevoli dal lato igienico". Cfr. L. Spinelli, *Gli spazi*..., cit., pp. 21-28 e 41.

eccessive indulgenze, con scapito dei terzi e della città"²¹. Due mesi dopo un altro articolo senza firma, sotto una fotografia della struttura di via Corridoni dopo la posa dei tamponamenti esterni, avvisa i lettori che "una gigantesca quinta di teatro è sorta fra via Corridoni e corso di Porta Vittoria. La sua altezza sovrasta tutti gli edifici circostanti tra i quali si è insinuata. [...] Già si può avere un'idea della mole dell'edificio, che consta di 14 piani"²². Il 3 dicembre è Cesare Albertini, redattore del Piano Regolatore del 1933, a scrivere: "Il pubblico continua a meravigliarsi – e fors'anco un poco a dolersi – del sorgere di edifici eccessivamente elevati che snaturano le caratteristiche della nostra città. Non son più soltanto le torri sparse qua e là nella compagine urbana del centro: ormai sono blocchi massicci di fabbricati che imperversano dovunque, non solo dove l'alto prezzo delle aree ha una parvenza di giustificazione per uno sfruttamento intensivo del terreno, ma anche nelle zone sub-centrali e nelle stesse zone periferiche, dove questa parvenza di giustificazione non esiste. [...] A parte le irregolarità intervenute in qualche concessione, non precisamente rispettosa delle norme legalmente adottate, non vi è dubbio che i risultati pratici delle disposizioni scritte non sono stati felici. [...] Le vaste zone d'ombra che esse generano costituiscono un grave pregiudizio igienico. Si veda che cosa ha prodotto a Nuova York l'agglomeramento di edifici troppo alti verso strade anguste e per non andar lontano si vedano la via Mazzini (già Carlo Alberto) e qualche altra via di Milano indirizzate a subire gli stessi danni. Edifici elevati ed elevatissimi si possono mettere in una città, scegliendone opportunamente la ubicazione. [...] Non quando invece dipendono dal capriccio dei costruttori e dall'arbitrio della speculazione"²³.

Contro queste esternazioni accademiche, Gio Ponti aveva presentato su "Domus" in novembre la casa albergo proponendo che "il rustico è architettura": "Avviene quasi sempre che la semplicità strutturale, l'unità di materiale, l'essenzialità di aspetto – con quel loro contenuto lirico che tutti avvertiamo – scompaiono procedendo i lavori. [...] Ma la bellezza del rustico deve allora insegnare qualcosa, e questo è che la bellezza dell'architettura è nella sua essenzialità, e che questa essenzialità va conservata *ad ogni costo*. [...] Per capire il mio pensiero, io esorto i lettori milanesi ad andare in quel di Porta Vittoria a vedere nel rustico la 'casa-albergo' che è sorta laggiù. È bellissima, è bella come una nave"²⁴. Quattordici mesi dopo, Mario Tedeschi segnala su "Domus" il completamento della realizzazione, e pone fine al dibattito iscrivendo queste architetture nel 'paesaggio urbano': "Oggi le case-albergo si ergono finite, bianchissime nel loro rivestimento di tesserine ceramiche. E hanno susci-



M. Tedeschi, Paesaggio urbano, in "Domus", n. 243, febbraio 1950, p. 12

²¹ C. Chiodi, *Il volto della città. Arbitri architettonici che non hanno giustificazione*, in "Corriere della Sera", mercoledì 15 settembre 1948, p. 2.

²² *La prima casa-albergo modello inaugurata a gennaio in via Bassini*, in "Corriere della Sera", martedì 23 novembre 1948, p. 2.

²³ C. Albertini, *L'indisciplina urbanistica. Case troppo alte a capriccio dei costruttori*, in "Corriere della Sera", venerdì 3 dicembre 1948, p. 2.

²⁴ G. Ponti, *Il rustico è architettura*, in "Domus", n. 231, 1948, p. 1.

tato critiche e polemiche sui giornali, proprio perché, mantenendo fede alla lineare semplicità del rustico, non hanno accolto esteriori decorazioni posticce. La loro bellezza è una bellezza di rapporti: alla grande parete in cui le finestre numerose creano un vero partito architettonico, fa riscontro la stretta fronte completamente chiusa, divisa in mezzo dal lungo solco delle finestre. [...] A noi dispiace che il pubblico non distingua queste architetture degne, dalla massa delle nuove mediocri costruzioni²⁵. Considerazioni che centrano alcuni dei temi legati a questo particolare tipo di edificio alto della Ricostruzione milanese.

²⁵ M. Tedeschi, *Paesaggio urbano*, in "Domus", n. 243, 1950, p. 12.